

Menck, Peter

Die Schulmeister-Kantate von Telemann

Oelkers, Jürgen [Hrsg.]; Tenorth, Heinz-Elmar [Hrsg.]: Pädagogisches Wissen. Weinheim ; Basel : Beltz 1991, S. 307-316. - (Zeitschrift für Pädagogik, Beiheft; 27)



Quellenangabe/ Reference:

Menck, Peter: Die Schulmeister-Kantate von Telemann - In: Oelkers, Jürgen [Hrsg.]; Tenorth, Heinz-Elmar [Hrsg.]: Pädagogisches Wissen. Weinheim ; Basel : Beltz 1991, S. 307-316 - URN: urn:nbn:de:0111-pedocs-218792 - DOI: 10.25656/01:21879

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0111-pedocs-218792>

<https://doi.org/10.25656/01:21879>

in Kooperation mit / in cooperation with:

BELTZ JUVENTA

<http://www.juventa.de>

Nutzungsbedingungen

Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen: Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen. Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use

We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. Use of this document does not include any transfer of property rights and it is conditional to the following limitations: All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

Kontakt / Contact:

peDOCS
DIPF | Leibniz-Institut für Bildungsforschung und Bildungsinformation
Informationszentrum (IZ) Bildung
E-Mail: pedocs@dipf.de
Internet: www.pedocs.de

Digitalisiert

Mitglied der


Leibniz-Gemeinschaft

Zeitschrift für Pädagogik

27. Beiheft

Zeitschrift für Pädagogik

27. Beiheft

Pädagogisches Wissen

Herausgegeben von

Jürgen Oelkers und H.-Elmar Tenorth

Beltz Verlag · Weinheim und Basel 1991

Die in der Zeitschrift veröffentlichten Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten. Kein Teil dieser Zeitschrift darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in irgendeiner Form – durch Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren – reproduziert oder in eine von Maschinen, insbesondere von Datenverarbeitungsanlagen, verwendbare Sprache übertragen werden. Auch die Rechte der Wiedergabe durch Vortrag, Funk- und Fernsehsendung, im Magnettonverfahren oder ähnlichem Wege bleiben vorbehalten. Fotokopien für den persönlichen oder sonstigen eigenen Gebrauch dürfen nur von einzelnen Beiträgen oder Teilen daraus als Einzelkopie hergestellt werden. Jede im Bereich eines gewerblichen Unternehmens hergestellte oder benutzte Kopie dient gewerblichen Zwecken gem. § 54 (2) UrhG und verpflichtet zur Gebührenzahlung an die VG Wort, Abteilung Wissenschaft, Goethestr. 49, 8000 München 2, von der die einzelnen Zahlungsmodalitäten zu erfragen sind.

© 1991 Beltz Verlag · Weinheim und Basel
Satz (DTP): Brigitte Apel, 3109 Wietze
Druck: Druck Partner Rübelmann GmbH, 6944 Hemsbach
Printed in Germany
ISSN 0514-2717

ISBN 3-407-41127-8 **Deutsches Institut
für Internationale
Pädagogische Forschung
Bibliothek
Frankfurt**

77/1720

Inhalt

Vorwort	9
 I. Einleitung	
JÜRGEN OELKERS / H.- ELMAR TENORTH Pädagogisches Wissen als Orientierung und als Problem	13
 II. Trends und Suchbewegungen der Erziehungswissenschaft	
JOCHEN KADE / CHRISTIAN LÜDERS / WALTER HORNSTEIN Die Gegenwart des Pädagogischen – Fallstudien zur Allgemeinheit der Bildungsgesellschaft	39
DIETER NEUMANN Bemerkungen zur Ablösung der Geisteswissenschaftlichen Pädagogik: Verdrängt oder überwunden?	67
ELISABETH FLITNER Auf der Suche nach ihrer Praxis – Zum Gegensatz von „ermutigender Pädagogik“ und „enttäuschender Erziehungswissenschaft“	93
DIETER LENZEN Pädagogisches Risikowissen, Mythologie der Erziehung und pädagogische Méthexis – Auf dem Weg zu einer reflexiven Erziehungswissenschaft	109
 III. Pädagogisches Wissen in professionellen Kontexten	
EWALD TERHART Pädagogisches Wissen – Überlegungen zu seiner Vielfalt, Funktion und sprachlichen Form am Beispiel des Lehrerwissens	129
BERND DEWE / FRANK OLAF RADTKE Was wissen Pädagogen über ihr Können? Professionstheoretische Überlegungen zum Theorie-Praxis-Problem in der Pädagogik	143

KLAUS HARNEY	
Pädagogik am Ball – Zur Problematik pädagogischer Professionalität im Erwachsenenensport	163
JÜRGEN DIEDERICH	
Pädagogische Rezepte – theoretisch betrachtet	181
KLAUS-PETER HORN	
„Schönggeistiges Zusatzwissen“ oder „Empathie“? Stichworte zum studentischen Umgang mit pädagogischem und erziehungswissenschaftlichem Wissen	193 ✕
 IV. Spielräume der öffentlichen Verwendung pädagogischen Wissens	
JÜRGEN OELKERS	
Topoi der Sorge – Beobachtungen zur öffentlichen Verwendung pädagogischen Wissens	213
SIEGFRIED UHL	
Sprache und Argument in der Pädagogik der Grünen	233 ✕
LOTHAR WIGGER	
Defizite – Exempel der Argumentation. Die Landschulreform und die Wiedereinführung kleiner Grundschulen	251 ✕
KONRAD WÜNSCHE	
Das Wissen im Bild – Zur Ikonographie des Pädagogischen	273
H.-ELMAR TENORTH	
Pattys Trauma – Oder: die offenbaren Geheimnisse der Pädagogik	291 ^{MP}
PETER MENCK	
Die Schulmeister-Kantate von Telemann	307
 V. Argumentationsweisen, Stilfiguren und Einstellungen	
HARM PASCHEN	
Zur argumentativen Einheit pädagogischen Wissens	319
PETER VOGEL	
System – Die Antwort der Bildungsphilosophie?	333
ALFRED K. TREML	
Über die beiden Grundverständnisse von Erziehung	347

GERHARD DE HAAN	
Über Metaphern im pädagogischen Denken	361
HORST RUMPF	
Über die notorische Ernsthaftigkeit des pädagogischen Wissens – Erörtert an drei Schulbankinschriften und zwei Lehrgesprächen	377
VI. Literaturberichte	
JÜRGEN OELKERS	
Bearbeitung von Erinnerungslast – Erziehungswissen in literarischen Texten	393
DIETLINDE HEDWIG HECKT	
Pädagogisches Wissen in Kinderbüchern	407
CHRISTIAN LÜDERS	
Spurensuche – Ein Literaturbericht zur Verwendungsvorschung	415
Hinweise zu den Autoren	439

Die Schulmeister-Kantate von Telemann

Es¹ war wohl in der Quarta: Auf einem Schulfest in der Germania – so sehe ich es in der Erinnerung vor mir – sang der Schulchor jenes Stück „nach Fugenart“ auf den Text:

„Ceciderunt in profundum
summus Aristoteles,
Plato et Euripides.“

aus der Kantate „Der Schulmeister“ von GEORG PHILIPP TELEMANN. Bis in meine Studentenzeit ist mir der Vers im Ohr geblieben – kein Wunder, hatte man zu meiner Zeit als Student der Erziehungswissenschaft doch recht häufig Gelegenheit, über mindestens den Plato zu stöhnen oder zu spötteln. Diese Kantate werde ich im folgenden aus der Perspektive eines Erziehungswissenschaftlers ein wenig näher betrachten. Rein musikwissenschaftliche Probleme werde ich nur dann aufgreifen, wenn sie dem Erziehungswissenschaftler zum besseren Verständnis helfen. Vorweg erwähne ich noch im Vorübergehen, daß das Original nicht, sondern nur eine Bearbeitung des in Altona bei Hamburg gebürtigen CHRISTOPH ERNST FRIEDRICH WEYSE (1774-1842) überliefert ist:

„DER SCHULMEISTER

Eine Kantate
gedichtet und in Musik gesetzt von
TELEMANN
bearbeitet und instrumentiert von
C.E.F. WEYSE“²

daß aber durchweg³ kein Zweifel an der Autorschaft TELEMANNs geäußert wird. Ich werde vielmehr erläutern, inwiefern ich heute an dem „Meisterstücke“ Gefallen finde.

1.

Der Aufbau in wenigen Worten und einigen Zitaten⁴:

Mit einem Rezitativ führt sich der Schulmeister ein:

„Ihr Jungen, sperrt die Ohren auf!
Ich will mein Amt verwalten
Und Singestunde mit euch halten.“

Und dann geht es gleich los:

„Singt alle nach, gebt Achtung drauf:
C, D, E, F, G, A, H, C.
(Knabenchor)
C, D, E, F, G, A, H, C.
(Schulmeister:)
Das ist das ganze Fundament,
Auf deutsch, der ganze Grund.“

Wer hingegen sage, „ut re mi fa sol la sei tota musica“: das „ist erlogen und erstunken“.

– Nun folgt die erste Arie:
„Wenn der Schulmeister singet,
So klingt es wunderschön!“

Mittendrin verheddert er sich:
„... So muß, so muß, so muß, so muß, muß, muß ...
So lernt doch Achtung geben!“

Noch ein Versuch – wieder geht es schief:
„...so muß, muß, muß...
Wie klingt denn das?
Ganz schlecht!
Ich muß es selbst gestehn.“

„Doch er faßt sich schnell und rettet mit einem unvermittelten Sprung ins Dacapo die Situation“⁵. Und so beginnt er das folgende Rezitativ ziemlich unbekümmert:
„Das war ein rechtes Meisterstücke,
Dergleichen weder Telemann,
Noch Hasse selbst zuwege bringen kann.“

Nach ein paar weiteren Reflexionen – recitativo – wird jenes Stück eingeleitet, das ich eingangs erwähnte:
„Um euch recht gründlich anzuführen,
So wollen wir was künstliches probieren;
Es hat es noch Herr Hammerschmidt gemacht,
Es geht nach Fugenart; ihr Bengel, habet acht!“

Der erste Anlauf mißglückt: „Nein, nein! Ihr Schlingel habt nicht recht gezählt!“ – und so „ergeben sich greuliche Quinten“⁶. Beim zweiten Mal lassen ihn die Knaben sitzen:
„Nun, was ist das, wo bleibt ihr,
Seid ihr stumm?
Fürwahr! Ihr seid doch oxsenmäßig dumm!
Merkt auf! Acht Takte sing ich erst allein,
Dann fällt die zweite Stimme ein!“

„Beim dritten Versuch gelingt schließlich der zopfige, bei aller Primitivität doch kunstvoll im dreifachen Kontrapunkt gesetzte imitierende Cantus, und zu allgemeiner Befriedigung wird der lustige Unsinn ohne Unfall zu Ende musiziert.“⁷

Der Kommentar fehlt auch hier nicht:
„Das war eins aus dem C
Und zwar von Aristotele.
Es hätte noch viel lieblicher geklungen,
Wofern ihr böse Jungen,
So wie es sich gebührt,
Nur hättet recht pausiert!“

Eine Arie zum Lobe der Musik beschließt die Kantate:

„Jedoch, was lustiges auf die Bahn,
Daran das Herze sich ergötzt!
Ich will euch noch zu guter Letzt
Erweisen, was ich kann!

Wer die Musik nicht liebt und ehret,
Wer diese Kunst nicht gerne höret,
Der ist und bleibt ein Asinus:
Ia, Ia, ein Asinus.“

Und am Ende fallen die Knaben unisono ein:

„Ia, Ia, ein Asinus.“

2.

Wir wissen, daß GEORG PHILIPP TELEMANN (1681–1767) von 1721 bis zu seinem Lebensende „nicht nur Musikdirektor, sondern zugleich Kantor“ am Gymnasium Johanneum in Hamburg war. Dies letztere war kein unbedeutender Posten, im Range unmittelbar nach dem Rektor und Konrektor⁸. Der Schulordnung von 1732 ist zu entnehmen:

„Es soll der Cantor nebst seiner gewöhnlichen Singe-Stunden von 1-2, dabey er auch die Theorie und die Historie der Music zu treiben hat, dahin sehen, daß in den Kirchen der Gottesdienst ordentlich möge begangen werden.“⁹

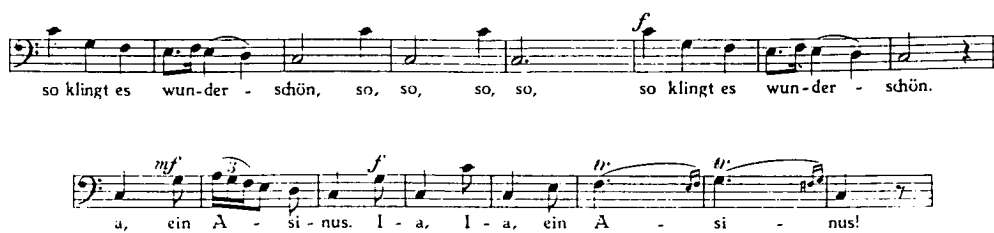
Sich selbst nimmt TELEMANN also gewissermaßen auf die Schippe (übrigens nicht nur den Schulmeister, sondern auch den Komponisten: „Dergleichen weder TELEMANN noch HASSE selbst zuwege bringen kann“). Begeistert scheint er von seinem Amt nicht eben gewesen zu sein: Im ersten Rezitativ wechselt er aus C-Dur gerade an der Stelle nach d-Moll, da er sein Amt „verwalten und“ Singestunde halten will. Und auch wo er in der Schulmeister-Arie – allemal – den „Schulmeister“ ganz unüblich auf der zweiten Silbe betont, spricht sicher nicht Begeisterung für dieses Amt.

Da sind zunächst eines Schulmeisters Eigenschaften das Ziel des Spotts: Wenn er sich verhaspelt, dann waren es die Schüler und nicht seine Unfähigkeit, den Takt zu halten (aus welchem er kommt: daß es abgeschmackt klingt, „das macht das böse Ding, der Takt“). Und die mißglückte Arie gibt er gleichwohl als ein „Meisterstücke“ aus. Zum Schluß muß er dann noch einmal „zeigen, was ich kann“.

Sehr schön spiegelt sodann die Form der Kantate eine charakteristische Struktur von Unterricht in der Schule – die damals offensichtlich schon dieselbe war wie heute: Ein Gegenstand wird festgelegt, „Singe-Stunde“ will er halten. Dann kriegen die Schüler eine Aufgabe: Mit einer Art von Wiederholung, mit der Tonleiter, fängt es an; der kunstvolle Kontrapunkt folgt (diese Aufgabe ist, beiläufig, ganz unpräzise eingegrenzt, deswegen das Mißgeschick bei ihrer Bewältigung – wie das heute auch so oft geschieht). Die Aufgabe wird gelöst, und zwar allemal so, daß der Schulmeister zu tadeln hat (das tun wir heute nicht, aber an einem bewertenden Kommentar lassen auch wir es nicht fehlen). Und am Schluß zeigt sich, daß der Lehrer noch viel mehr kann.

Und, nur ein kleiner Hinweis: Der *asinus* ist seit den alten Römern Requisit des Un-

terrichts und steht für den faulen und dummen Schüler. Hübsch ist, daß sein „Ja“ musikalisch schon in der Arie erscheint, in der der Schulmeister seine Gesangkunst lobt.



Sicher war der Schulmeister TELEMANN nicht irgendein Schulmeister, vielmehr ein hochgebildeter, weitgereister und weltläufiger Mann. Und da er zudem ein hervorragender Komponist war, standen ihm alle musikalischen Mittel seiner Zeit zur Verfügung, sein Sujet zu gestalten; ich komme darauf sogleich zurück. Das zeigt der Vergleich mit der Kantate, die der damals berühmte JOHANN ADOLF HASSE (1699–1783) auf denselben Text komponiert hat¹⁰. Auch darf man annehmen, daß seine „Schlingel“ eher eine positive Auswahl unter den Bürgersöhnen der Stadt darstellten. Gleichwohl ist es ein hübsches Bild aus dem – heute in der Wissenschaft so geschätzten – Alltag einer Gelehrtenschule der Mitte des 18. Jahrhunderts, das TELEMANN da ton-malt.

Aber die Kantate dokumentiert noch mehr als das. Ich greife zwei Dinge heraus, die mir besonders aufgefallen sind: den „Solmisationswitz“, wie ihr Interpret FRITZ STEIN sich ausdrückt¹¹, und den Unterschied von Kanon hier und Schlußarie dort.

3.

C, D, E, F, G, A, H, C – das ist das ganze Fundament; ein „kahler Lumpenhund“ ist, wer „ut re mi fa sol la“ für „tota musica“, für die ganze Musik halte. TELEMANN bezieht hier in einem Streit Stellung, der seinerzeit die Gemüter erhitze. Ich mußte erst auf JOHANN AMOS COMENIUS hingewiesen werden, der in seiner „Schola Ludus“ eine ähnliche Passage habe. Die ist nun in der Tat aufschlußreich:

Sieben Schüler, vom Procopio oder Profecto ermuntert, erklären und demonstrieren dem Apollo-nio, was die Musica sei:

die Kunst, Psalmen, Hymnen und geistliche Lieder angenehm zu singen und dabei Gott zu loben.

Und was sind die fundamenta Musicae?

Sieben Tonarten (claves), die Tonsilben (voces) und die sieben Noten, die anzeigen, wie lange ein Ton dauert.

Was ist die Tonleiter?

ut re mi fa sol la si.

Das wird dann – ohne das si! – rauf und runter und in Sprünge gesungen.

Was nützt es, das zu kennen?

Wer dies exakt singt, kann alle Melodien exakt singen.

Und dann werden zwei Psalmen auf diese Noten, also ohne Text, gesungen.¹²

Da haben wir es, das „ganze Fundament“. Es stammt in dieser Form – ut re mi fa sol la – aus dem Mittelalter und bezeichnet die Methode der „Solmisation“, wie man sie genannt

hat, eine Methode, „Vokalmusik auf bestimmte Silben, durch die die verschiedenen Stufen einer Tonreihe repräsentiert werden, singen zu lassen“¹³.

Der Vorteil dieser Methode – beispielsweise gegenüber der uns gewohnten – ist, „daß durch die Solmisationssilben die Bedeutung der Melodieintervalle zum Ausdruck kam“¹⁴.

„Indem der Zielton mit einer Silbe benannt wurde, drangen auch die umgebenden Töne sofort ins Bewußtsein. Ein im Sprung erreichtes c-sol war von zwei Ganztönen umgeben (sc. in F-Dur, wie wir heute sagen würden, P.M.), ein c-fa (in G-Dur, P.M.) hatte unter sich den Halbton.“¹⁵

Exakt so sind die Beispiele bei COMENIUS gebaut. Das funktionierte nicht mehr, als die Diatonik verlassen und chromatische Halbtöne in Melodien eingebaut wurden, da man sich also von den Normen des gregorianischen Gesanges löste. So gab es – schon im 15. Jahrhundert – Revisionen. Als erstes wurde die Oktave eingeführt¹⁶, das „si“ kam hinzu, und das ergab die 7 voces, die wir bei COMENIUS finden. Aber dies und allerlei weitere Revisionen reichten schließlich nicht aus. Um die Mitte des 17. Jahrhunderts begann man, „alle Intervalle nur nach den Tonbuchstaben (claves) singen“ zu lassen¹⁷ – unser System, nach dem das „c“ einen Ton einer bestimmten Tonhöhe, mit, bildlich gesprochen, einem festen Platz in einem Notensystem bezeichnet. Diese Methode wurde als „Clavisieren“ oder als „Abecedieren“ bezeichnet, und es gab einen lange währenden Streit zwischen ihren Anhängern und denen der „Solmisation“. So hat etwa TELEMANNs Zeitgenosse (1681-1764) JOHANN MATTHESON 1717 programmatisch erklärt, „er wolle ‚UT MI SOL – RE FA LA – TODTE MUSICA‘ zu Grabe tragen“, und für sein Programm – neben anderen – TELEMANN als „arbitr“ benannt¹⁸.

In seinem Buch über ROUSSEAU referiert WOLFGANG RITZEL dessen Erfindung einer neuen Notenschrift. Diese ist – abgesehen von der Digitalisierung, der Umsetzung der alten Noten in Zahlen und einige andere Symbole – traditionell insofern, als auch hier die sieben Töne „nach ihrer Beziehung zum Grundton“ notiert werde¹⁹. ROUSSEAU ist in dieser Hinsicht durchaus der Tradition zuzurechnen.

Ein Wortspiel ist es also, auf das TELEMANN in unserer Kantate anspielt: tota musica – todte music. Ihr Komponist und wohl auch Autor²⁰ bezieht in einer aktuellen musiktheoretischen Kontroverse Stellung und stellt sich auf die Seite der Neuerer.

Daß in dem Streit um die „Solmisation“ ein eminent didaktisches Problem aufgehoben ist, das liegt auf der Hand. Da ist einmal die Bindung der Gesangsübung, ja: bei COMENIUS der ganzen Musik, an den Zweck: Gott loben und die Seele in der Gemeinschaft der Heiligen erfreuen, die Bindung an den praktischen Zweck, der der methodischen Übung ihren Sinn gibt. Nichts davon mehr bei unserer Kantate, wo das ABC allein – wie wir sagen würden – der Ausbildung von Kräften dient. Und dies geschieht zum anderen nicht ganzheitlich, nicht orientiert an einem unmittelbar gegebenen Bewußtsein eines Tonraums, sondern in elementarisierender Weise, die mich an JOHANN HEINRICH PESTALOZZIs „Elementarmethode“ denken läßt. Und dies ist ja so abwegig nicht, war doch PESTALOZZI im Jahre des Todes von TELEMANN 20 Jahre alt, nur zwei Generationen jünger als dieser also.

Ja, wir wissen, daß PESTALOZZI zwei Fachleute gefunden hatte, „die in seiner ‚Wochenschrift für Menschenbildung‘ ihre grundlegenden Ideen zur Musikerziehung entwickelt haben“ und die er bat, „eine Gesangbildungslehre nach seinen Grundsätzen auszuarbeiten“²¹. Es sei dem Erziehungswis-

senschaftler erlaubt, etwas ausführlicher zu zitieren: Im Februar 1808 schrieb PESTALOZZI an „Heren Naegeli, Musikhändler und Compositeur in Zurich“: „Sie wollen Sich mit uns und mit unserem lieben Freund Pfeiffer in Lenzburg zur Herausgab eines Elementargesangbuchs nach unseren Grundsätzen vereinigen. ... Ich achte die Sach für die Volkserziehung ... von äußerster Wichtigkeit und bitte Sie dringend: Gehen Sie ungesäumt an dieses gute Werk und geben Sie uns Notiz von allem, was wir dazu beytragen können“²².

In der „Gesangbildungslehre nach PESTALOZZischen Grundsätzen“²³ heißt es ganz in diesem Sinne: „Früh lernt es (s.c. das Kind) auf diesem Bildungswege als Individuum seine sinnlich-geistige Thatkraft, seine Kunstkraft, lernt durch harmonisches Zusammenwirken mit andern Kindern seine Menschenkraft kennen, lernt frühzeitig so seine hohe Bestimmung ahnden.“ Wir Interpreten ahnen, wie sich inzwischen der Kontext des Schulgesanges verändert hat: vom Kosmos als der Schöpfung Gottes hin zum Menschen im vollen Sinne dieses Begriffs.

Wohlgemerkt: Ich will nicht sagen, daß aus der Kantate der Musikpädagoge oder -theoretiker spricht, schon gar nicht ein Theoretiker der Erziehung. Eher ist es anders herum: Die Kantate kommt zum Sprechen, wenn wir einen Blick auf die einschlägige zeitgenössische Diskussion werfen, ihren Kontext also, bildlich gesprochen. – Nun aber die zweite Beobachtung:

4.

Lassen wir einmal die Schulmeister-Arie beiseite, dann bleiben zwei Hauptstücke: der Kanon und die Arie zum Lobe der Musik. Jener wird so eingeführt:

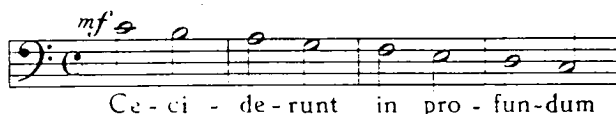
„Um euch recht gründlich anzuführen,
So wollen wir was künstliches probieren;
Es hat es noch Herr Hammerschmidt gemacht,
Es geht nach Fugenart; ihr Bengel, habet acht!“

„Was künstliches“, „nach Fugenart“ – kunstgerecht, den Regeln des Kontrapunkt folgend also, dessen Gestaltungsmöglichkeiten in eben diesen Jahren (1749/50) in JOHANN SEBASTIAN BACHS „Kunst der Fuge“ (publiziert 1752) einen mustergültigen und bleibenden Ausdruck gefunden hatte. Es ist nicht bekannt, daß der Kirchenmusiker HAMMERSCHMIDT (1611/12? - 1675) tatsächlich der Komponist unseres Stückes gewesen wäre.

Man könnte daran denken, daß sein Name bei TELEMANN für eben dasselbe steht wie der Begriff der „Kunst“: für die Tradition – eben der Kunst der Fuge. Wahrscheinlich wäre das nur, wenn man wüßte, daß eine solche Anspielung von TELEMANNs Zeiten entschlüsselt werden konnte; es gibt aber keine Indizien, die eine solche Annahme stützten. Vielleicht spielt TELEMANN auch ganz einfach mit dem Namen auf den HAMMERSCHMIED an, der – verglichen mit dem Waffenschmied etwa – ein einigermaßen einfaches Handwerk ausübte.

Von dem lateinischen Cantus weiß man jedenfalls, daß es sich „um ein geflügeltes Wort handelt“, das „schon bei HAMANN und noch bei GOETHE erwähnt wird“. Das Zitat entstammt „einem damals vielgesungenen und noch in GOETHEs Zeit bekannten Studentenlied“²⁴. Der Interpret KLAUS REINHARDT legt die subtile Architektur des TELEMANNschen Kontrapunkts frei: Dessen erste vier Takte machten in der Figur des „Descensus“,

des Abstiegs, seinen eigenen Abstieg sinnenfällig, durch die Unisono-Wiederholung am Schluß, die dann „in einen rein harmonischen, sanglich-gefälligen Abgesang der Stimmen“ mündet²⁵. – Dem Descensus entspricht übrigens ein ebensolcher im basso der Ouvertüre, und er erscheint als Gegenstück der Gesangsübung am Anfang zu Beginn des Kanons:



Jedenfalls entledigt sich TELEMANN seiner, des Schulmeisters Aufgabe – die Kunst einzuüben – recht ordentlich und kriegt, wie gesagt, einen „kunstvoll im dreifachen Kontrapunkt gesetzten imitierenden Cantus“²⁶ zustande.

Und dann: Nimmt man den Übergang beim Wort des Rezitativs, so sieht es aus, als wolle der Schulmeister sich nunmehr von der mühsamen Arbeit erholen und den Beschwerden etwas Ergötzliches folgen lassen:

„Es wär kein Wunder nicht,
Daß ich längst Podagra und Gicht
Aus Ärgerniß bekommen hätte!
Bald schreit ihr um die Wette,
Bald trifft ihr keinen Ton.
Ihr bringt mich noch ums Leben!
Ich kann vor Zorn den Takt kaum geben!
Jedoch, was lustiges auf die Bahn,
Daran das Herze sich ergötzt!“

Ich denke, es ist mehr als das. Es folgt eine Arie, die nicht nur, wie STEIN schreibt, „den Ziergesang der italienischen Oper“ mit „unbeholfenen Koloraturen auf die Worte ‚Asinus‘ und ‚begeistern‘“ persifliert²⁷. Die Imitation des Eselsrufs in der Schulmeister- ebenso wie in der Schluß-Arie, der Stil der Rezitative – ein Beispiel habe ich gerade zitiert – und die musikalische Ironie des Kanons: sie dokumentieren in unserer Kantate, musikhistorisch gesehen, einen neuen Stil, der sich gleichermaßen von jenen italienischen Vorbildern wie von der in BACH repräsentierten deutschen Tradition löste. Als „galanter Stil“ wird er etikettiert²⁸, Nachahmung der Natur ist eines seiner Elemente, wobei – wie in einer anderen Kantate TELEMANNs – „die verschiedensten Naturtöne und -geräus-

sche von der Singstimme oder von Instrumenten nachgeahmt werden“²⁹, Gemütslagen ebenso. Um es zu präzisieren und mit TELEMANNs eigenen Worten zu sagen: Die Kunst in der Musik bestehe eigentlich darin „daß man vermittels harmonischer Sätze in den Gemüthern der Menschen allerhand Regungen erwecken und auch zugleich durch solcher Sätze ordentliche und sinnreiche Verfassung den Verstand eines Kenners belustigen könne“. Und: „Die Kunst ohne Naturell verlangt nur bei Kennern, als etwas Mühsames ihren Wert; das Naturell aber, ohne Kunst, kann einer Menge Menschen, öfters auch Kennern, gefallen; woraus sich der Vorzug dieses vor jener erweist. Doch ist es am besten, wenn das Naturell der Kunst vorgehet und sie hernach beide verknüpft werden.“³⁰

Beiläufig stellt sich heraus, daß es in der Kantate noch einen weiteren Hinweis auf den neuen Stil gibt:

„Jedoch, was lustiges auf die Bahn,
Daran das Herze sich ergötzt!“ –

so verspricht der Schulmeister. SIEGFRIED KROSS zitiert aus dem Lied, mit dem TELEMANN seine „Singe-, Spiel- und Generalbaßübungen“ einleitete:

„Etwas neues vorzutragen,
So nicht nach dem alten schmeckt
Ob es alt ist oder neu,
Gnug, wenn's nützt und ergetzet.“³¹

Das ist es also. – TELEMANN beherrscht das Neue und weiß es mit dem Alten zu verbinden, so haben es ihm auch Zeitgenossen bescheinigt³². Das Neue, und das heißt, die Natur als Maßgabe des musikalischen Ausdrucks in Anspruch zu nehmen. – Spätestens jetzt erinnern wir uns an einen jüngeren zeitgenössischen Komponisten: an JEAN-JACQUES ROUSSEAU. Der hatte sich 1752 in Paris zunächst als Musiktheoretiker mit einem „Brief über die französische Musik“ bekannt und dann mit dem Singspiel „Der Dorfwahrsager“ berühmt gemacht. Seinen überwältigenden Erfolg – ein „Meilenstein in der Geschichte der französischen Musik“³³ – verdankt es zweifellos eben derselben Maßgabe, und das heißt hier: „Seine Oper will Text und Musik zur Einheit verschmelzen, und sie will volkstümlich sein. ... die Musik ist einfach und melodisch und entspricht damit der einfachen, volkstümlichen Handlung.“³⁴

5.

Das will und kann ich nicht weiter und im einzelnen ausführen, zumal ich in Musica nur ein Dilettant bin. KROSS hat im Detail nachgewiesen, und zwar aufgrund musikstilistischer Analysen und an Äußerungen TELEMANNs zur Theorie der Musik, daß TELEMANN ein Musiker der Aufklärung gewesen ist³⁵. MARTIN RUHNKE hat TELEMANNs Praxis als Musiker so zusammenfassend interpretiert: „Überall, wo es darum ging, das Monopol von Kirche, Stadt und Hof zu brechen und die Voraussetzungen dafür zu schaffen, daß einmal J. HAYDN seine Oratorien *für die Menschheit* schreiben konnte, ist TELEMANN tätig gewesen“³⁶. Und zu guter Letzt stellt uns ECKART KLESSMANN TELEMANN als einen *Bürger* der Freien Reichsstadt Hamburg vor³⁷. Nach dem Durchgang durch die Kantate und die Literatur, die sie aufzuschließen erlaubt, war ich verblüfft. Ein „Meisterstücke“,

das den Quartaner ergötzt hatte, wollte dieser in reiferen Jahren seinem Lehrer zur Erheiterung vorstellen. Nicht nur, daß er dabei auf Spuren von dessen Werk stieß – mit allem, nur nicht mit dem folgenden hatte er gerechnet: Er mußte feststellen, daß er einen Zipfel derjenigen Aufklärung sozusagen in ihrer musikalischen Seinsweise in der Hand hatte, die Gegenstand und Zweck der wissenschaftlichen Arbeit seines Lehrers war und ist³⁸. „Der Schulmeister“ ist offensichtlich ein recht instruktives Kapitel aus der Geschichte des Unterrichts und der Erziehung. Die Hinweise auf bekanntere Kapitel, die ich an die Kantate knüpfte, waren zunächst nichts als Assoziationen, die vom Leseleiß des Interpreten und seiner Ratgeber zeugen, aber nicht in der Sache zwingend zu sein scheinen. Dann gab unsere Kantate jedoch Allgemeines preis, das ihren Komponisten nun durchaus nicht zufällig mit jenen Anderen verbindet, die gleich ihm

- den Schulalltag dokumentieren,
- für das Neue und gegen das Alte stehen,
- die Natur gegen die Kunst ausspielen und
- für Aufklärung Partei nehmen.

Und nachdem wir das alles festgestellt haben, dürfen wir uns wieder, wie der Quartaner vor vierzig Jahren, an dem musikalischen Spaß einfach erfreuen.

Literaturnachweise

- 1 Der Text wurde, versehen mit Tonbeispielen aus der Philips-Aufnahme Nr. 6500116, auf einem Symposium aus Anlaß des 75. Geburtstages von WOLFGANG RITZEL vorgetragen. Für die Drucklegung wurde er geringfügig überarbeitet.
Meinem Siegener Kollegen JOHANNES HEINRICH und meiner Kollegin KRISTINE NÖH danke ich für vielfältigen musikwissenschaftlichen und musikpädagogischen Rat, der letzteren insbesondere für Hinweise auf allerlei Einzelheiten, die ich im einzelnen gar nicht alle nachweisen kann.
- 2 FRITZ STEIN: Eine komische Schulmeister-Kantate von Georg Philipp Telemann und Johann Adolf Hasse. In: Festschrift für Max Schneider. Hrsg. von W. VETTER u.a., Leipzig 1955, S. 183.
- 3 HELLMUTH CHRISTIAN WOLFF (Georg Philipp Telemann – dreihundert Jahre. In: Die Musikerziehung. Bd. XXXIV/1 1981, S. 49) allerdings meint, daß sie „den Namen TELEMANNs sicher zu Unrecht“ trage. Er begründet das damit, daß Weyse „Telemann selbst gar nicht mehr gekannt haben kann“ und daß „von der genialen und witzigen Form in Telemanns ‚Pimpinone‘ ... nichts zu finden“ sei – keine eben stichhaltigen Argumente, die im Titel der Bearbeitung von Weyse ausgewiesene Autorschaft zu bestreiten.
- 4 Der Text und die Notenbeispiele werden wiedergegeben nach: Der Schulmeister. Komische Kantate. Eingerichtet von FRITZ STEIN. Kassel 1974 (Bärenreiter-Ausgabe 1786).
- 5 STEIN a.a.O., S. 186.
- 6 Ebd., S. 187.
- 7 Ebd.
- 8 MARTIN RUHNKE: Art. „Telemann“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Bd. 13/1966, Sp. 187. – S. auch die Daten zu den Gehältern bei ECKART KLESSMANN: Telemann in Hamburg. 1721 bis 1767. Hamburg 1980, S. 44.
- 9 MAX SCHNEIDER: Einleitung. In: Georg Philipp Telemann. Der Tag des Gerichts. Ino. Hrsg. von MAX SCHNEIDER. Wiesbaden/Graz 1958 (Denkmäler Deutscher Tonkunst), S. XXXIII.
- 10 STEIN a.a.O., S. 189.
- 11 Ebd.
- 12 JOHANN AMOS COMENIUS: Opera Didactica Omnia. Tom. II. Pars III, Sp. 918f. – Zur Schola Ludus JOHANNES HEINRICH: Schola Ludus des Johann Amos Comenius als musikpädagogische und hymnologische Quelle. In: G. AUGST u.a. (Hrsg.): „Zu lebendiger Zeit ...“. Festschrift für Gerhard Rimbach zum 65. Geburtstag. Siegen 1990, S. 118–133.

- 13 MARTIN RUHNKE: Art. „Solmisation“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Bd. 12/1965, Sp. 843.
- 14 Ebd.
- 15 Ebd., Sp. 845.
- 16 Ebd., Sp. 847.
- 17 Ebd., Sp. 849.
- 18 Ebd. – KLAUS REINHARDT (G. Ph. Telemanns Schulmeister-Kantate. In: Musik im Unterricht. 1967, S. 208) vermutet in TELEMANNs Polemik eine „offensichtliche Anspielung auf den Titel eines Werkes von Joh. Heinrich Buttstett ..., der 1716 sein ‚Ut mi sol re fa la tota musica ...‘ hatte erscheinen lassen“ – mag sein, wiewohl TELEMANN dann falsch zitiert hätte; sicher ist jedenfalls, daß dieser einen Topos der zeitgenössischen Musiktheorie aufgriff.
- 19 WOLFGANG RITZEL: Jean-Jacques Rousseau. Stuttgart 1959, S. 63.
- 20 STEIN a.a.O., S. 185.
- 21 GEORG SCHÜNEMANN: Geschichte der deutschen Schulmusik. I. Teil. Köln 3.1968, S. 305 (Reprint der 2. Aufl. von 1931).
- 22 JOHANN HEINRICH PESTALOZZI: Briefe. 6. Bd. Zürich 1962, S. 28.
- 23 Von MICHAEL TRAUGOTT PFEIFFER und HANS GEORG NÄGELI, zitiert nach: Praxis des Musikunterrichts in historischen Beispielen. Von den Elementen des Gesanges zur elementaren Musikerziehung. Ausgewählt und mit Studienhilfen versehen von WILHELM KRAMER. Regensburg 1981, S. 42.
- 24 STEIN a.a.O., S. 185. – Es gab auch Varianten: „Cato, Cicero, Summus Aristoteles, ceciderunt in profundum lacum“, darauf weist REINHARDT hin (a.a.O., S. 210).
- 25 REINHARDT a.a.O., S. 210.
- 26 STEIN a.a.O., S. 187.
- 27 Ebd., S. 188.
- 28 RUHNKE 1966, S. 204, vgl. auch ebd., S. 195–205.
- 29 Ebd., Sp. 202.
- 30 Ebd., Sp. 205.
- 31 SIEGFRIED KROSS: Telemanns Stellung in der Musikanschauung der Aufklärung. In: Telemann und die Musikerziehung. Magdeburg 1975, S. 26.
- 32 Ebd., Sp. 204.
- 33 ROGER COTTE: Art. „Rousseau“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Bd. 11 /1963, Sp. 1010.
- 34 ROSEMARIE AHRBECK: Jean-Jacques Rousseau. Leipzig 1978, S. 58.
- 35 SIEGFRIED KROSS: Telemann und die Aufklärung. In: Musicae Scientiae Collectanea. Festschrift Karl Gustav Fellerer zum 70. Geburtstag. Hrsg. von H. Hüschen. Köln 1973; ders. 1975, S. 19–29. – Zu TELEMANNs praktischen Unternehmungen vgl. RUHNKE 1966.
- 36 RUHNKE 1966, Sp. 196; Hervorh. von mir, P.M.
- 37 KLESSMANN a.a.O.
- 38 Vgl. PETER MENCK: Gedanken zur Bibliographie von Wolfgang Ritzel. In: Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Pädagogik 66/1990, S. 517–525.

Anschrift des Autors

Prof. Dr. Peter Menck, Universität Siegen, Fachbereich Erziehungswissenschaften, Adolf-Reichwein-Straße, D-5800 Siegen.